

Evocatief en harmonieus

Jacob van Sluis

Kunst als evocatie

Terugblikkend op de kunst van, zeg, de laatste anderhalve eeuw lijkt het erop dat deze bewust grenzen heeft willen doorbreken en bestaande conventies en (schoonheids)idealen heeft willen verleggen. In de muziek liet Richard Wagner met zijn befaamde Tristan-akkoord het klassieke onderscheid tussen consonanten en dissonanten wegsterven en vervolgens hebben Arnold Schönberg en Anton Webern elk conventioneel verband tussen de noten weggehaald door niet meer te werken met de ontwikkeling van thema's en melodieën. Marcel Duchamp exposeerde een gesigneerde urinoir en Andy Warhol plaatste nagemaakte verpakkingsdozen ('Brillo') in een museum. Daarmee werd de altijd weer moeizame vraag naar het wezen van de kunst ("Wat is kunst?") en welke voorwerpen dus een plaats in het museum verdienen, radicaal op de kop gezet en bewust geridiculiseerd: omdat het in een museum staat heet het kunst. Robert Mapplethorpe vatte sadomasochisme in zijn foto's en nog onlangs werden in Amsterdam foto's op last van justitie van een tentoonstelling verwijderd omdat het kinderporno zou zijn. In de schilderkunst – om me daartoe maar verder te beperken – vervingen de impressionisten het in de loop der eeuwen moeizaam verworven beginsel van ruimtelijk perspectief door dat van de kleuschakering. Wassili Kandinsky, op zoek naar *das Geistige in der Kunst*, ruilde de zichtbare werkelijkheid in voor de abstractie. Pablo Picasso analyseerde zijn modellen tot verschuivende vlakken, René Magritte pleegde een herinrichting van beeld en werkelijkheid. Bij de 'spetters' van Jackson Pollock en bij de kleurvlakken van Barnett Newman is elke directe verwijzing naar de derde dimensie (de diepte) opgegeven.

Kunst opgevat als het bewerkstelligen van een schok, grensverleggend of emotioneel – zo is het niet altijd geweest. De achttiende eeuwse filosoof Frans Hemsterhuis bijvoorbeeld meende dat kunst de hoogste zinnelijke harmonie moest nastreven, door hem gefomuleerd als het verwerven van zoveel mogelijk indrukken in een zo kort mogelijke tijd. Kunst staat daarmee geheel volgens het romantisch-classicistisch ideaal van die tijd voor de orde tegenover de chaos en voor navolging en nabootsing van de natuur. Een dergelijke opvatting wordt nu weggeschreven als klakkeloze reproductie en als fantasieloos, terwijl omgekeerd de verwerping van de modeme kunst op basis van een of ander romantisch-classicistisch ideaal nog steeds voortleeft in de niet te smoren uitspraak: "Dat kan mijn dochter van zes ook!"

Het evocatief karakter van de kunst is echter niet meer weg te denken. Louter geconstrueerde harmonie levert de gekunsteldheid van een na-oorlogse

nieuwbouwwijk op. Kunst mag wel iets te zeggen hebben, wat dat 'iets' ook mag zijn.

Het is hier niet de bedoeling om de schok die de kunst in de afgelopen eeuw teweeg heeft gebracht te spiegelen in de systematische filosofische reflectie over de kunst in dezelfde periode. Dit is geen leerboek, of zelfs maar een inleiding tot de moderne esthetica. Dat ik me in het hiervolgende beperk tot de visie van de Duitse filosoof Martin Heidegger (1889-1976) op de kunst is om een aantal redenen. Allereerst omdat hij onmiskenbaar één van de belangrijkste filosofen van de twintigste eeuw is en omdat daarmee ook zijn kunstopvatting valt binnen het kader van een toonaangevende filosofie van deze eeuw. Voorts omdat Heidegger een van de eersten is geweest die het evocatief karakter van de kunst heeft verwoord en dat op een wijze die voor velen herkenbaar zal zijn. En, *last but not least*, omdat Heideggers gedachtengoed zich weerspiegelt in het beeldende werk van Evelyn Jansen.

De filosofie van Heidegger

Indien we de filosofie van Heidegger in een botte simplificatie tot één zin willen samenvatten, dan zou die zin kunnen luiden: Heidegger is op zoek naar het alles samenbindende beginsel dat hij als het Zijn aanduidt. Al zijn geschriften zijn pogingen om het Zijn onder woorden te brengen – moeizame pogingen om het onzegbare te zeggen.¹

Wat is het Zijn? Het is het meest algemene beginsel dat ten grondslag ligt aan alles wat bestaat. Alles wat is, is een manifestatie van het Zijn of – zoals Heidegger het noemt – een zijnde. Het boek dat u nu leest is een zijnde, de stoel waarop u zit is een zijnde, de lucht die u inademt is een zijnde, en uzelf bent een zijnde. Al deze 'dingen' en al het andere wat 'is' hebben het Zijn gemeenschappelijk. Het Zijn is het meest algemene begrip. Maar als het aan alles gemeenschappelijk is, dan laat het Zijn zich onmogelijk isoleren of als 'iets' afzonderlijks definiëren. Het Zijn laat zich niet van al het andere onderscheiden, simpelweg omdat al het andere niet buiten het Zijn om kan bestaan. Van het Zijn kan alleen gezegd worden dat het is en elke verder onderscheidende eigenschap maakt dat het Zijn een specifiek zijnde wordt. Het Zijn is het meest algemene en alles dragende beginsel in het filosofisch denken over de wereld, aldus Heidegger. Het Zijn omvat het gehele bestaan waarin ik verkeer. Mijn eigen bestaan duidt Heidegger aan met er-zijn (*Dasein*), dat een in-de-wereld-zijn is; het er-zijn, zowel in de persoonlijke ervaring als in de sociale omgang, is in het Zijn verweven.

Waarom is het dan nodig het Zijn te overdenken, als het toch alles omvat en daarmee in feite nietszeggend wordt? Wat valt er dan nog te leren van het Zijn? Het belang van de vraag naar het Zijn – de zijnsvraag – is dat de moderne mens het grotere verband tussen alle zijnden uit het oog verloren heeft. Het alomvattende

bestaan wordt daarmee als vanzelfsprekend opgevat en zonder enige verwondering storten we ons op de alledaagse beslommingen. In de alledaagse omgang met de zijnden verliest men de samenhang met datgene waarnaar de aandacht niet gaat uit het oog. Men loopt langs nauwkeurig afgebakende denkwegen en alles wat niet ter zake doet wordt uitgesloten: men hanteert de hamer en concentreert zich op de spijker, men start achteloos de auto, men ziet – cliëntgericht zoals het betaamt – louter consumenten. In een beperkte hoedanigheid concentreert men zich in het leven van alledag op de zijnden: als timmerman, als automobilist, als verkoper, als wetenschapper, als partner – en men beziet de daarbij in beeld komende zijnden navenant. Andere mogelijkheden worden uitgesloten, en overgelaten aan anderen en aan andere disciplines. De omstandigheden zijn bepalend, ofwel: de omstandigheden palen het blikveld af en laten andere mogelijkheden niet toe. Versnippering en opdeling van de werkelijkheid is het gevolg. Het grotere verband gaat verloren en uiteindelijk vergeet men het Zijn. Men is louter bij de zijnden, in een haastig en vluchtig bestaan, overgeleverd aan de dagelijkse bezigheden, luisterend naar "het razen van de techniek" en ondergeschikt aan het door de klok gediteerde ritme. Heidegger heeft zich tot taak gesteld om de mens uit deze zijnsvergetelheid te wekken en om hem weer te attenderen op het Zijn.

Dit betekent niet dat het Zijn pas gevonden wordt na een moeizame zoektocht. Het Zijn dient zich op elk moment en in elk voorwerp aan wanneer men er maar voor open staat. In zijn geschriften probeert Heidegger dit te verduidelijken, soms door middel van een abstract vertoog, zoals in zijn befaamde *Sein und Zeit*, maar ook wel met bevattelijke voorbeelden. In *Der Feldweg* bijvoorbeeld, een korte tekst op basis van eigen herinneringen, wordt een hele wereld geconcentreerd rondom een werkelijk bestaand weggetje in de nabijheid van Heideggers geboortestadje Meßkirch. Maar het is meer dan een autobiografische tekst. Ieder kent wel zo'n weggetje in de eigen omgeving, dat als 'filosofenpad' kan dienen, en waar men zich bewust wordt van de wisseling der seizoenen en van de eigen eindigheid. Heideggers rondleiding door de eigen *Heimat* toont in alle herkenbaarheid de nabijheid van het Al. Filosofie dus niet in een redenering gevat, maar in een stemming gevangen en in een glimp zichtbaar gemaakt.

Het is een religieuze dimensie die Heidegger aanhaalt en indertdaad spreekt hij in sommige geschriften van 'goden' en van 'openbaren'. Befaamd en berucht is Heidegger vanwege zijn gekunsteld woordgebruik, met zelf verzonnen woorden rond het stamwoord Zijn, maar in feite gaat het om dichterlijk bedoelde uitingen van het onzegbare. Juist daarom eigent Heidegger zich zo'n ultieme vrijheid toe, want het zou een vergissing zijn als we menen dat we voorbij de dagelijkse concreetheid dezelfde verbale exactheid kunnen vinden. Juist de vertrouwde woorden

zijn in het gebruik afgesleten; alleen met de hoekigheid van nieuwe woorden ontstijgen we aan het alledaagse in-de-wereld-zijn. Heidegger staat, we mogen het niet vergeten, in de lange traditie van de Duitse romantiek. Niet voor niets was Hölderlin zijn lievelingsdichter:

So hatten es die Kinder gehört, und wohl
Sind gut die Sagen, denn ein Gedächtnis sind
Dem Höchsten sie, doch auch bedarf es
Eines, die heiligen auszulegen.

Zo hadden het de kinderen gehoord, en wel
zijn goed de sagen, want een gedachtenis
den Hoogste, heilig, – echter ook is
nodig een man om ze uit te leggen.²

Niet alleen was Heidegger een romanticus, maar hij voelde zich ook een profet.

De oorsprong van het kunstwerk

In 1935 schreef Heidegger het essay *Der Ursprung des Kunstwerks*, pas in 1953 gepubliceerd in de bundel *Holzwege*. Ook in dit essay gaat het om zo'n blik voorbij de alledaagse dingen. Ik geef een korte weergave van deze tekst, citerend naar de Nederlandse vertaling zoals die in 1996 verschenen is.³

Ditmaal spreekt Heidegger minder verheven van 'dingen', en niet van 'zijnden'. Hij onderscheidt kunstwerken ('werken') van gebruiksvoorwerpen ('tuig'). Het gebruiksvoorwerp spreekt voor zich: schoenen zijn nu eenmaal schoenen, en hoe minder ze knellen hoe vanzelfsprekender ze dat zijn. In het gebruik valt het gebruiksvoorwerp weg en in hun falen dringen ze zich op: knellende schoenen laten hun onbruikbaarheid merken zonder daarvoor iets in de plaats te stellen. De schoenen hebben als werktuig hun vorm gevonden, of ze nu bruikbaar zijn of niet. Gebruiksvoorwerpen zijn wat ze rechtstreeks zijn, zonder diepere lagen.

Met het kunstwerk is het echter anders gesteld. Natuurlijk hebben ze het materiële van een gebruiksvoorwerp: de partituur staat op de lessenaar, de noten weerklinken als muzikaal behang in het winkelcentrum en het schilderij functioneert als wandversiering. Kunstvoorwerpen zijn onderworpen aan de gewone wetten van de natuurkunde en van de economie, om maar iets te noemen. De meerwaarde van het kunstvoorwerp ligt echter in het evocatief karakter. Het wezen van de kunst is, zoals Heidegger het hier noemt, 'het zich-in-het-werk-stellen van de waarheid van de zijnde': een uitdrukking met veel dynamiek, waarin vervat ligt dat kunst op een of andere

wijze uiting geeft aan de dimensie van het grotere geheel. Het gaat om een letterlijke meer-waarde, boven die van het ding als voorwerp zelf:

"Het kunstwerk opent op zijn manier het Zijn van het zijnde. In het kunstwerk geschiedt deze openstelling, dat wil zeggen het ontbergen, dat wil zeggen de waarheid van het zijnde. In het kunstwerk heeft de waarheid van het zijnde zich in het werk gesteld. De kunst is het-zich-in-het-werk-stellen van de waarheid."

Dit is abstract gefomuleerd, maar Heidegger heeft zelf een concrete illustratie verstrekt aan de hand van een schilderij van Van Gogh van een paar versleten schoenen, waarin zich het hele bestaan van een boerin weerspiegelt:

"Uit de donkere opening van het afgetrapte binnenste van het schoentuig staat het afmattende van de arbeidstred. In de ruwe, zware degelijkheid van het schoeisel ligt de taaie volharding opgehoopt van de langzame gang door de langgerekte en altijd eendere voren van de akker waar een gure wind op staat. Aan het leer kleef het vochtige en vette van de grond. Onder de zolen verglijdt de eenzaamheid van de landweg in de schemeravond. In het schoeisel trilt de zwijgende roep van de aarde nog na, haar stille schenken van het rijpende koren en haar duistere weerbarstigheid in het kale braakliggende winterse veld. Door dit werktuig waart de vrees zonder klagen om het dagelijks brood, de woordeloze vreugde de nood weer te hebben doorstaan, de huiver rond de aankomst der geboorte en de siddering bij de alomtegenwoordige dreiging van de dood. Aan de aarde behoort dit tuig toe en in de wereld van de boerin is het behoed. Vanuit dit behoedende toebehoren komt het werktuig zelf pas tot zijn in-zich-rusten."

Het onhoorbare oproepen, het onzegbare zeggen en het onzichtbare tonen, dat is wat het kunstwerk bewerkstelligt. In een scherpe tegenstelling met het werktuig gefomuleerd: de geschilderde schoenen *moeten* knellen, wil het om meer gaan dan een plaatje tot wandversiering. Heidegger gebruikt dan ook woorden die op enig evocatief geweld duiden: het kunstwerk is een strijdtoneel, waar de waarheid gebeurt ('waarheid' is bij Heidegger nooit een statisch begrip, dat verwijst naar eeuwige en onveranderlijke wetmatigheden), waar het verborgene met een 'ruk' (*Riß*) onthuld moet worden en waar 'het nog onbesliste en mateloze te voorschijn [wordt gebracht]' en het 'ontsluit zo de verborgen noodzaak van maat en beslistheid'. Het kunstwerk ontstaat in een bijna

mariaal moment, geschapen uit het niets trilt het als een soort openbaring na in de latere toeschouwer:

De gebeurtenis van zijn geschapen-zijn trilt (*zittert*) in het werk niet zomaar na, maar die gebeurlijkheid, dat het werk er als dit specifieke werk is, straalt ervan af en heeft het om zich heen geworpen. Hoe wezenlijker deze schok (*Stoß*) aan de dag treedt, des te bevreemdender en eenzamer wordt het werk. Een werk voortbrengen betekent mede dit 'dat het is' naar voren brengen.

In het aangezicht van een kunstwerk behoeven we ons niet behaaglijk te voelen en we behoeven ons evenmin te verlustigen in een overdaad aan consonanten en juiste proporties.

Het is de kunst niet meer te doen om een nabootsing of een weergave van de werkelijkheid – gesteld dat dit al het oogmerk bij een zeventiende-eeuws stadsgezicht of stilleven was. Uitedijke gelijkenis is een middel of een toevallige uitkomst van het lijnen- en kleuenspel van de schilder. In de woorden van de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty (1908-1961),⁴ die in dezelfde zo geheten fenomenologische school als Heidegger stond:

De kunst is niet constructie, kunstgreep, nijvere betrekking tot een uitwendige ruimte en een buitenwereld. Ze is werkelijk de 'ongearculeerde schreeuw, die de stem van het licht scheen' [...] Wanneer men erbij stilstaat, is het een verbazingwekkend feit dat een goede schilder vaak ook een goede tekening of een goede sculptuur tot stand brengt. Voor zover noch de uitdrukkingsmiddelen noch de handelingen ermee vergelijkbaar zijn, vormt dit het bewijs dat er een systeem van equivalenties is, een Logos van de lijnen, lichten, kleuren, reliëfs, massa's, een conceptloze vertoning van het universele Zijn.

Merleau-Ponty vervolgt dan dat dergelijke constituerende elementen van een tekening, zoals de lijnen en kleuren, zelf moeten spreken. Van de zichtbare lijn, die in het alledaagse bestaan als een soort van ruimtelijke afbakening dient, indien nodig in wiskundige equivalenties opgesteld, zegt hij:

Het gaat er slechts om haar [= de lijn] te bevrijden, haar constituerende vermogen te laten herleven, en men ziet haar zonder enige tegenspraak ook weer bij schilders als Klee en Matisse, die meer dan ieder ander in

de kleur hebben geloofd, te voorschijn komen en zegevieren. Want in het vervolg bootst ze, in de woorden van Klee, niet langer het zichtbare na; ze 'maakt zichtbaar', ze is de blauwdruk van een ontstaan van de dingen.

Kort en goed, het kunstwerk functioneert niet als een vakantiekiekje dat een prettig moment als geheugensteun zo getrouw mogelijk moet vastleggen en we kunnen de expressie evenmin overlaten aan de speelse creativiteit van een zesjarige dochter.

De reikwijdte van de schok

Hoe ver moet de kunstenaar gaan om een dergelijke schok te bewerkstelligen? Wat moet hij of zij doen om de toeschouwer uit de vanzelfsprekendheid van het alledaagse te rukken? Moet kunst werkelijk shockeren? Is het werkelijk nodig om de grenzen met sadisme en pornografie af te tasten? Hoever kan men daarmee gaan? Menig kunstkenner vraagt zich onderhand af of we niet 'het einde van de kunst' bereikt hebben, nu de laatste taboes in de westerse samenleving verschrompelen. Een conclusie even begrijpelijk als vooringenomen, omdat de bewoners van elk tijdperk zich de meest verlichten hebben gewaand; een conclusie die de geschiedenis steeds weer heeft kunnen logenstraffen. Bovendien, wat ooit met een schok ontvangen werd, wordt door latere toeschouwers als bon-ton ervaren. Niemand kan zich nog goed een voorstelling maken van de ontsteltenis die de première van Igor Strawinsky's *Le sacre du printemps* in 1913 opriep. Barnett Newman gaf aan een schilderij met immense en intense kleurvlakken als titel een vraag mee: *Who is afraid of red, yellow and blue?* – bij presentatie in 1967/68 een schokkende vraag, maar onderhand is die commotie verworpen tot een discussie over de burgerrechten van een individuele, vernielzuchtige museumbezoeker en de klinische restauratie die een tweede "onverlaat" daarop bewerkte. Kortom, zelfs hevig shockerende kunstwerken worden uiteindelijk muurbloemen.

Het kan allemaal ook subtieler. Heidegger zelf heeft met *Der Feldweg* daartoe een voorbeeld gegeven hoe in een alledaagse omgeving een evocatie opgeroepen kan worden:

Het Eenvoudige behoedt het raadsel van het blijvende en het grootse. Onverbloemd duikt het bij de mensen op en toch behoeft het een langdurig rijpen. In het onopvallende van het immer Zelfde verbergt het zijn zegen. De wijdte van alle dingen die om de landweg groeien en toeven is wereld schenkend. In het ongesprokene van hun taal is, zoals de oude lees- en levensmeester Eckhardt zegt, God pas God.⁵

"Der Feldweg", dat weggetje in het geboortedorp, verwijst ook naar Heidegger zelf – *Ein Meister aus Deutschland*, zoals zijn biograaf⁶ hem met een verwijzing naar de middeleeuwse mysticus Meister Eckhardt noemde – die zijn lange en tamelijk gezapige leven doorbracht in zijn geboortestreek en die desondanks genoeg inspiratie vond om deze weer op zijn vele lezers over te dragen. De *Riß* is niet de SENSATIE! die men in het attractiepark zoekt, of de kick van het bungy-jumpen. De door Heidegger beschreven, bijna als religieus te omschrijven ervaring ligt dichterbij huis. Er is meer dan alleen kunst met een grote-K of die van de grote namen. De esthetische evocatie of ontroering kan vertegenwoordigd worden door een ets van een lokaal kunstenaar boven de zitbank of door een aansprekend voorwerp naar *industrial design*. Het laatste voorbeeld geeft trouwens aan dat de grens tussen 'gewone' dingen en 'verheven' kunstwerken vervaagd is.

De schok kan verstild zijn en desondanks toch klinken – denk aan het aangrijpende schilderij *De schreeuw* van Edvard Munch, waarop een wat onbestemde figuur op een brug staat, met de mond wijd open, maar aan wie de omstanders geen aandacht schenken. De schoenen van Van Gogh tonen ook meer dan dat ze 'gewoon' zijn. De schok kan er geweest zijn en desondanks niet opgemerkt worden: al werd het plaatje veelvuldig gezien, de kunstenaar werd pas ver na diens dood 'ontdekt'. De schok kan ook uitgewerkt raken, wanneer omgekeerd de ooit bejubelde kunstenaar met werk en al in vergeetelheid raakt. Misschien blijkt het werk, dat bij presentatie nog zoveel ophef maakte, uiteindelijk niet meer te hebben opgeroepen dan een schokgolf van morele verontwaardiging. Er zijn geen objectieve maatstaven om de *Riß* te meten en om de waarde van het kunstwerk in te schatten, en wel omdat het Zijn zich niet panklaar laat opdienen. Het is juist het kenmerk dat het voorhang op onverwachte momenten scheurt of opwaait en dan iets van het Heilige der Heiligen toont.

De factor tijd

Er is dus een relatie met de factor tijd, in die zin dat het ware kunstwerk de tijd trotseert, ook al wisselt de beleving met de tijden. Heidegger zelf geeft het voorbeeld van een bewaard gebleven Griekse tempel, waaruit de antieke tempeldienst allang spoorloos verdwenen is, maar waar de goden nog altijd lijken te toeven:

Een bouwwerk, een Griekse tempel, beeldt niets af. Hij staat daar gewoon, in het dal tussen de rotsen. Het bouwwerk omsluit de gestalte van de god maar laat hem tegelijkertijd, aldus verborgen, door de open zuilengalerij naar buiten komen – uit-staan – in het heilige domein.

Door de tempel weest de god in de tempel aan. Dit aanwezen van de god in de tempel is zelf het uitzetten en het afzonderen van het domein als heilige grond. (...) Zo staat het daar, het bouwwerk, en rust op de rotsgrond. Dit rusten van het werk op zijn grond haalt uit de rots het duistere van zijn onbehouwen en toch tot niets gedrongen dragen te voorschijn. Het staat daar en weerstaat de storm die eroverheen raast en toont zo pas de storm zelf in al zijn geweld. De glans en de schittering van het gesteente, hoewel ogenschijnlijk slechts bestaand bij de gratie van de zon, brengen toch pas het licht van de dag, het weidse van de hemel en de duisternis van de lucht zichtbaar. Het onverzettelijke van het werk steekt af tegen de woelige baren en laat juist door zijn rust het zieden van de zee verschijnen.

De tempel is dus meer dan de verzameling opgestapelde stenen alleen: het bouwwerk toont de verdwenen goden en het verstrekt aarde en hemel onvoorziene dimensies. Getoond wordt zowel datgene wat de tijd trotseert als datgene wat de tijd verwoest – er is sprake van een dubbelzinnige relatie met de tijd.

In het verlengde van het door Heidegger opgeroepen beeld van een tempel valt nog een verdere reflectie te maken over de tijdloosheid van een kunstwerk als dit. Eeuwen heeft de tempel er gestaan, weliswaar onderworpen aan de erosie van weer en wind, maar in wezen onaantastbaar voor materiële slijtage. Nog altijd heeft het bouwwerk zijn effect, al zijn de goden en hun toegesneden cultus voor de moderne mens tot mythologisch verhalen vervluchtigd. Het kunstwerk trotseert de modes en daarmee de illusie van het alledaags beleefde tijdsbesef. Het imposante van de tempel is ook zijn weerbarstigheid tegen de steeds weer aanrollende golven van het heden en tegen de deining van de lange duur. Niet alleen zo'n tempel, maar ook de torso van de Venus van Milo, de mysterieuze glimlach van de *Mona Lisa* of de zoektocht van Odysseus: het zijn kunstwerken van en voor alle tijden. In zekere zin blijft de schok doorklinken. Maar anderzins ontstaat er ook een vorm van slijtage. De goden van de tempel worden niet meer aanbeden en zijn min of meer anoniem geworden; de door Da Vinci opgeroepen betovering is inmiddels geworden, geëxploiteerd als een grimas die ons vanaf een billboard en met een pakkende reclamespreuk toelacht; de woeste ritmes van Strawinsky's *Sacre* zijn niet langer schokkend en voor Newman zijn we allang niet meer bang. Dat betekent nog niet dat de evocatieve kracht verdwenen is. Nog altijd kan een individuele toeschouwer erdoor ontroerd worden. Maar de schok uit hùn tijd van oorsprong is allang ingekapseld in de steeds breder uitwaaiende harmonie van latere tijd. De tijd erodeert de schok, en de expressie is weer gevangen in schoonheid. Misschien moeten we weer terugkeren naar Hemsterhuis, voor wie kunst immers een veelheid van indrukken in orde is. Hij, een groot liefhebber van de oude

Griekse kunst, zou de symmetrie en de ritmiek van zuilen in de tempel bewonderd hebben. Zijn waardering van de orde en harmonie, opgeroepen door het beeld op het netvlies, is illustratief voor het contrast met Heidegger en voor de toenemende acceptatie met de slijtage door de tijd: ooit werd er de donderende binnenkomst van Jupiter levendig ervaren, maar een late toeschouwer beleeft in de tempel de harmonieuze samenkomst van hemel en aarde. De goden zijn verdwenen, geruststellend en verontrustend tegelijk, maar Heidegger hoopt toch dat de kunstenaar ze weer weet op te roepen, want hun alomvattende en samenvattende kracht wordt node gemist. De wereld schenkende ervaring, op de landweg of in het kunstwerk opgeroepen, maakt dat, "zoals de oude lees- en levensmeester Eckhardt zegt, God pas God" wordt. Tegen de stroom van de tijd in blijven de goden aanwezig - alleen goden trotseren de tijd - ook al worden ze anders ervaren: na verloop van tijd trilt de schok lieflijk na.

De meerwaarde bij Jansen

Tot zover mijn parafraze van Heidegger. Zijn opvatting van het kunstwerk geeft weer wat wij in onze tijd verwachten van kunst: dat het meer is dan louter harmonie en orde, gerangschikt volgens de regels van de vaardigheid. De onderliggende orde en harmonie heeft een dynamiek, waarschijnlijk meer dan Hemsterhuis bevroedde toen hij zijn klassieke schoonheidsideaal formuleerde. Louter uiterlijke schoonheid kunnen we nog wel bewonderen en waarderen, maar het is onvoldoende geworden. Dat schoonheidsideaal is inmiddels te statisch en gaat niet diep genoeg. Toegegeven, kunst behoort min of meer mooi te zijn, maar niet stijf en oppervlakkig.

Het lijkt me dat het werk van Evelyn Jansen aansluit op hetgeen Heidegger verwoord heeft, en wel op de door hem geprefereerde subtiele manier. Bovendien weet ze zich door zijn denken geïnspireerd en weerklinkt in de door haar meegegeven titels zijn taalgebruik. Weerklinken, wéér klinken: het kunstwerk is als een echo, geen illustratie noch een mechanische nabootsing van `de' werkelijkheid. Zij roept een eigen omgeving op, die zichzelf rondom geeft en waarin van verre `de' wereld weer-klinkt. Nooit is het Jansen te doen om een simpele weergave van de alledaagse realiteit die we quasi achteloos aanduiden als de harde werkelijkheid. Het gaat om iets veelomvattender, dat ze terug-geeft, als ware het een onvemoede dimensie extra.

Het is de paradox van de kunst dat deze zeggingskracht kan ontstaan door binnen de afbeelding iets weg te nemen wat de `echte' werkelijkheid wel heeft. In het geval van Jansen gaat het om afbeeldingen die zich nadrukkelijk afspelen binnen een twee-dimensionaal vlak, zonder de optische illusie van een dieptewerking te willen geven. De paradox hier is dat die derde dimensie (`diepte') op een heel andere manier

weer terugkeert. Uiterlijkheden als lijnen en vlakken weerspiegelen een innerlijke ruimte; het platte vlak geeft een aanduiding van de diepte van andere dimensies. Herkenbare vormen als een gelaat, een druppel of evenwijdige lijnen worden anders om-geven en terug-gegeven dan we gewend zijn, zonder verwrongenheid of kunstgrepen. Er is sprake van een heimelijke meerwaarde. Misschien zijn de druppels wel tranen. Vallen ze eigenlijk wel binnen hetzelfde vlak als de achtergrond waartegen ze afgebeeld zijn? Of zit er een onzichtbaar scheidingsvlak tussen? De derde dimensie wordt vragenderwijs opgeroepen, maar ook het platte vlak zelf is niet probleemloos. Evenwijdig getrokken lijnen blijken niet parallel te lopen. Verder dan het afgebeelde reikt onze beleving ervan. Het kunstwerk is niet het eindpunt van een lang proces waarbij de kunstenaar de werkelijkheid afbeeldt, maar is in tegendeel het beginpunt voor een opening naar de werkelijkheid toe. Het gaat niet om de juistheid van afbeelding, maar om een aangeven van een mogelijke richting, anders dan de gangbare interpretatie en zonder exacte sturing.

Een lijn bij Evelyn Jansen is meer dan een *Riß* of een scheur (Heidegger) en het is ook meer dan een streepje dat min of meer toevallig zoets als een afbeelding bewerkstelligt (Merleau-Ponty): het is beide tegelijk. Het onvermoede wordt zichtbaar gemaakt. De lijn omvat of accentueert een vlak en geeft dus dat vlak weer waar het anders weggevallen zou zijn. Er wordt een stuwning zonder sturing gegeven, maar die wel een gehele omgeving blijkt te verzamelen. Er is meer dan het afgebeelde. Zoals ook Heidegger erop wijst dat er meer is dan het landweggetje waarover hij ons geleidt. Het gaat om het tonen van een indirecte meerwaarde, van een ervaring naast de rechtstreekse duiding. Zoals zo'n schijnbaar achteloos getrokken dunne lijn op de weergave van veel grotere vlakken duidt, zo schenkt de landweg aan de wandelaar het omgevende landschap en de omvattende hemel, van binnen uit, evocatief en harmonieus tegelijk.

1. Voor een overzicht van Heideggers leven en leer moge ik de lezer verwijzen naar mijn: *Heidegger -denkwegen en dwaalwegen*. Best: Damon, 1997.
2. Friedrich Hölderlin. *Gedichten. Vertaald, ingeleid en toegelicht door Ad den Besten*. [Tweede druk] Baarn: De Prom, 1993, p. 248v.
3. Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk. Vertaling Mark Wildschut en Chris Bremmers. Met een inleiding van Hans-Georg Gadamer; vertaling Tine Ausma en Mark Wildschut. (Boomesthetica)* Meppel / Amsterdam: Boom, 1996. De door mij aangehaalde citaten zijn te vinden op p. 30 (ontbergen), 24v (schoenen), 55 (schok), 32v (tempel).
4. Maurice Merleau-Ponty, *Oog en geest. Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst. Met een voorwoord van Claude Lefort. Vertaald door Rens Vlasblom*. Baarn: Ambo, 1996. De door mij aangehaalde citaten zijn te vinden op p. 61v en 64.
5. Martin Heidegger, *Der Feldweg. Bilderte Sonderausgabe*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989. Hierin de betreffende passage op p. 17, door mij vertaald.
6. Rüdiger Safranski, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. München / Wien: Carl Hanser, 1994. Nederlandse vertaling: *Heidegger en zijn tijd. Vertaald door Mark Wildschut*. Amsterdam / Antwerpen: Atlas, 1995.